



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 1992

---

## **Topos-Romane oder : Entgrenzung von Zeit und Raum bei Groß, Ransmayr und Malouf**

Naumann, Barbara

DOI: <https://doi.org/10.1515/arca.1992.27.1-2.95>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-96083>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Naumann, Barbara (1992). Topos-Romane oder : Entgrenzung von Zeit und Raum bei Groß, Ransmayr und Malouf. *Arcadia: Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 27(1-2):95-105.

DOI: <https://doi.org/10.1515/arca.1992.27.1-2.95>

BARBARA NAUMANN

## *Topos*-Romane

oder:

Entgrenzung von Zeit und Raum bei Groß, Ransmayr und Malouf

Die Art und Weise, wie die Rhetorik die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *topos*: Ort, aufnimmt, umwandelt und erweitert hin zum Begriff des Gemeinplatzes, des Themas, des Motivs, verleiht dem *topos* einen neuen Status. Sein Bedeutungswandel schließt eine Veränderung seiner Qualität aus: *Topos* wird sichtbar als Ort der Anschaulichkeit des Denkens, der sinnlichen Darstellung gedachter Zusammenhänge. In die räumliche Kategorie des Ortes gefaßt, wird das Abstrakte eines Gedankens erst darstellbar, taugt es zum Eintritt in das Symbolsystem der Sprache. *Topos* kann damit in der Poesie zum Inhalt wie zum Ausgangspunkt der Bewegung eines Gedankens werden. *Topoi*, im doppelten Sinne von Ort und Motiv, markieren in der erzählenden Literatur den Weg, den die wandernde Erzählbewegung abschreitet, an dem sich ihre Handlung entfaltet. *Topos*, gedacht als Ort, und *topos* im Sinne des Motivs oder des Themas Ort, der erst in der Sprache und daher im Bewußtsein konstruiert wird — diese doppelte Bedeutung von *topos* ist es auch, die die Thematik folgender drei Romane miteinander verbindet: Martin Groß' *Ferne Nähe*, David Maloufs *An Imaginary Life*, Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*<sup>1</sup>. Diese drei Texte entwerfen Orte und Landschaften als Konstituenten des Bewußtseins der literarischen Figuren; gleichzeitig aber werden Ort und Zeit aus ihrer gegenseitigen Abhängigkeit, ihrer quasi eindimensionalen Anordnung herausgelöst und stehen zur freien Verfügung der poetischen Phantasie. Die drei Autoren konfrontieren den Leser mit Entgrenzungen des Raum-Zeitverhältnisses wie auch der raum-zeitlichen Orientierung der zentralen Figuren. In der fiktiven Welt der Romane, im Bewußtseinsinhalt ihrer fiktiven Figuren entstehen Orts- und Zeitverhältnisse neu, und zwar sowohl als Phantasmen wie auch als innere psychische Realität. Allen drei Texten geht es um eine instabile, prekäre Verbindung von Ort und Zeit, die ihre Abbildungsfläche, mithin ihren Ort nur in der literarischen Darstel-

<sup>1</sup> Martin Groß: *Ferne Nähe*, Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 1990; David Malouf: *An Imaginary Life* (zuerst 1978), hier zit. nach d. Ausg. London (Picador) 1990 (dt.: *Das Wolfskind*, Nördlingen [Greno] 1987); Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt*, Nördlingen (Greno) 1988.

lung findet und damit neue (Groß), alte (Malouf), letzte (Ransmayr) Welten der Darstellung des Bewußtseins und der Geschichte eröffnet.

Zu Beginn der Lektüre von Martin Groß' Roman *Ferne Nähe* — vor kurzem als Debütroman des Autors erschienen — betritt der Leser eine exotische, mittelasiatische Stadt und Landschaft: Karamakan. Eine Landschaft, die der Protagonist, der Reisende Laan, eben verlassen will, denn eine Nachricht vom bevorstehenden Tod seines Vaters zwingt ihn zur Heimreise. Laan tritt den Heimweg an, der sich alsbald als kreisförmige Bewegung entfaltet und ihn deshalb nicht in direkter Linie an den Ort bringen kann, der als Ziel der Bewegung im Innern Laans immer deutlicher entsteht. Kein topographischer Ort ist dieses Ziel, sondern *topos*, Ort und Thema der Reflexionen des Protagonisten zugleich. Das Zentrum dieser Reflexionen gestaltet sich aber umso weniger als ein topographisch festzumachender Punkt, je angestrenzter Laan sich darauf zubewegt, je komplexer und komplizierter die Reise wird, je mehr Hindernisse und Umwege sich ihm in den Weg stellen. Der Ort in diesem doppelten Sinne nämlich ist der Vater bzw. die Rückkehr zu ihm, gleichzeitig aber auch das Bild des Vaters im Innern des Protagonisten, das er in rhythmisch wiederkehrenden Traumvorstellungen über den Moment des Eintritts ins Vaterhaus phantasiert. *Meines Vaters Tür* sind diese zwischen die Kapitel eingestreuten Phantasien oder Träume über das Erreichen des Vaterhauses betitelt, und diese Tür wird zum *topos* innerhalb des Romans gemäß einem poetischen Prinzip, das schließlich den ganzen Roman von innen heraus bestimmt. Allmählich vollzieht sich eine Verwandlung mit den Reise- und Landschaftsschilderungen des Romans. Wo der Leser, der Gattung der Reisero-mane entsprechend, Erwartungen an immer neue Abenteuer Laans hegt, wird ihm bedeutet, daß diese Ereignisse zwar vorhanden, aber nicht als einfache Kette von Abenteuern zu lesen sind. In einer Erzählstruktur, in der Wiederholungen der Passagen ‚an des Vaters Tür‘ den Eindruck vermitteln, daß die Linearität der Reisebewegung von einer kreisförmigen Bewegung der Reflexion des stets gleichen Problems ersetzt wird, distanziert sich gleichzeitig das Bewußtsein des Protagonisten Laan immer mehr von sich selbst. Laans Wahrnehmungen lassen das Geschehen zunehmend deutlicher als Reise durch seine eigene Seelenlandschaft hervortreten, aber eben einer Seelentopographie, der gegenüber Laan im Freudschen Sinne nicht Herr im eigenen Hause ist: Der Einblick in diese Landschaft verschafft Begegnungen mit dem Fremden, dem Unverständlichen, Bedrohenden, Nichtvorhersehbaren, Illusorischen. Die kategoriale Veränderung der geschilderten Reiseabenteuer vollzieht sich allmählich, beinahe unmerklich. Der Text ist Gegenstand einer langsamen Metamorphose; er formuliert seine Bilder in einer Tiefenschicht des Romans um und wertet sie als symbolische im Sinne einer bildlichen Darstellung der Psyche Laans. Damit wiederholt sich im Text noch einmal eine quasi-analytische Grunds-

tuation, der zufolge jedes erinnerte oder geträumte, jedenfalls erzählte Element für etwas anderes als nur für sich selbst steht, aber gleichzeitig seine Bedeutung an und für sich behält. In Ransmayrs und Maloufs Romanen wird es gerade der *topos* der Metamorphose sein, an dem sich ihre Aussagen zu Landschaft, zu Geschichte wie auch zur Konstitution des poetischen Textes kristallisieren; die Metamorphose wird, und darin liegt eine mögliche Vergleichbarkeit mit Groß' Text, in diesen Ovid gewidmeten Romanen zum Mittel par excellence der Darstellung von Entgrenzung, Bewegung und Veränderung.

In *Ferne Nähe* läßt der Autor Laans Versuch, dem Vater zu begegnen, ihn noch lebendig zu sehen, mit ihm zu sprechen, von ihm das erlösende Wort der Anerkennung des heimgekehrten Sohnes zu hören, immer wieder scheitern. Die schmerzhafteste Vergeblichkeit einer stets aufs neue versuchten Annäherung, die Kafka in seinem *Brief an den Vater* wie in zahlreichen Erzählungen und in *Das Schloß* zur Darstellung bringt, hat die Passagen ‚an des Vaters Tür‘ in diesem Roman wohl geprägt. Denn deutlich gibt Groß' Text als einen seiner Bezugspunkte die Kafkasche Prosa der existentiellen Vergeblichkeit zu erkennen, bis hin zu zitathaften Annäherungen an die metamorphotische Verwandlung des Käfers: *Aber als ich den Rücken beuge, als ich ihn wie ein Käfer krümme und den Boden fast schon berühre, löst sich schließlich doch ein Schrei aus mir, so daß ich mich erschrocken aufbäume.* (139) Die Topographie der Seele bildet denn auch die *topoi* nicht allein der Vater- und Identitätssuche ab, sondern auch die beiden anderen grundlegenden Elemente menschlicher Triebhaftigkeit: Sexuelle Besetzungen und die Laan stets begleitende Bedrohung durch den Tod. So wird z. B. das Gewässer einer Oase in einer surreal anmutenden Liebesszene umkodiert zum Ort der erotischen Phantasien, zum Traumelement, das für Laan Wunsch und Bedrohung zugleich verkörpert. Wo auf der Oberfläche des Textes noch die Topographie der Landschaft – eine palmengesäumte Wüstenoase – Gegenstand der Beschreibung ist, entschlüsselt der Blick in eine tiefere Schicht des Textes die gleiche Landschaft als Moment der topologisch abgebildeten Psyche Laans. Folgerichtig ist der Weg des Protagonisten nach Gesetzmäßigkeiten konstruiert, die dem Traum näher sind als dem wachen Bewußtsein. Das macht Groß deutlich, indem er raum-zeitliche Kontingenzen auflöst und ersetzt durch ein allmähliches Übergehen und Fließen der raumzeitlichen Konturen. Die ‚innere Zeit‘ Laans widersteht dem Zwang zur schnellen Rückkehr. Für sie gilt die Aufforderung nicht, möglichst schnell aus der Ferne nach Hause zu kommen, um den Vater zu sehen. Sie dehnt sich vielmehr in deutlicher Abhängigkeit vom Grad der Selbsterkundung Laans, wie sie gleichzeitig von den Begegnungen mit fremden Ländern, Sprachen und Menschen strukturiert wird. Diese innere Zeit konstituiert den Raum, determiniert die Wanderungsbewegung. Auf dieser Ebene des Textes erhält der Landschaftsbezug Laans metonymischen Charakter; er vertritt die gesamte Handlung des Romans

und bezieht sie auf das symbolische System der Psyche, das ja anders als in symbolisierter Form nicht zur Darstellung kommen kann. Aber gleichzeitig bleibt der Text auf seiner Oberfläche bis zum Schluß dem Gattungsmuster der Reiseerzählung treu und beläßt seinen Protagonisten in der klassischen Haltung des Reisenden und Abenteurers, der, der Landschaft und bedrohlichen Ereignissen ausgeliefert, selbst die widrigsten Bedingungen erträgt, um den Weg nach Hause zu finden.

Der Roman *Ferne Nähe* ist in Form von Erzählkreisen aufgebaut und bietet keine lineare Kapitelabfolge. Das entspricht der Wanderungsbewegung Laans, den Umwegen, auf denen er sich immer weiter vom ursprünglichen Ziel entfernt. Laan wandert eben, entgegen seiner Intention, nicht nach Hause, und er kann sich gegen die Vergeblichkeit seiner Bewegung in falsche Richtungen nicht wehren. Kreisende Reflexionen und Wiederholungen in der steten Fortbewegung leiten den Blick des Lesers dabei auf Laans Umkreisen der immer gleichen Probleme: Je weiter sich Laan vom Vater entfernt, umso mehr wird ihm seine Angst vor der Begegnung deutlich, und umso mehr sehnt er sich auch danach, die Phantasien und Träume über die Begegnung mit dem Vater endlich einlösen zu können. Der Roman wird zum Reisebericht in eine innere Welt Laans, die Beschreibung der Landschaften wandelt sich zur Schilderung von Laans Lektüre der Landschaft, die wiederum Züge seiner Seele und ihrer Konflikte annimmt, so daß der Weg des Reisenden, je weiter er ausgreift, je mehr Räume er durchquert und Zeit er durchlebt, desto mehr auf einen Punkt, den seines Innern, zusammengezogen wird, ja Zeit und Raum wie im Traum erschafft und gleichzeitig zu unerheblichen Kategorien werden läßt. Die Traum-Realität des Romans zeigt sich am deutlichsten in einem Phänomen, das jeden Träumenden erschrecken und dann doch erleichtert erwachen läßt: Mag ein Traum auch noch so durchsetzt sein von physischen Leiden, von der Hitze des Feuers, vom qualvollen Ertrinken, der Träumer durchlebt alles, ohne eine physische Sensation zu spüren. Auf eine solche träumerische Weise wandert Laan ohne Nahrung durch heiße Wüsten, übers Gebirge, erträgt Kälte, Regen, Schnee und Frost. Der Erzähler stellt die physischen Umstände von Laans Reise mit schmerzhafter Prägnanz dar, aber man erfährt nichts über Laans körperliche Reaktionen. Schmerz, Erschöpfung und Zusammenbruch werden nicht mitgeteilt. Laan nimmt wahr, kann auch seine Empfindungen beschreiben, aber kein Reiz erreicht seinen Körper.

Liest man die Reisepassagen des Romans nun als eine traumartige Reise in die Psyche des Protagonisten, dann legt es die Organisation des Textes selbst nahe, die Suche nach dem Vater als Traum im Traum zu werten. Deshalb kehren auch die Szenen ‚an des Vaters Tür‘ regelmäßig, rhythmisch wieder und durchbrechen die erzählenden Orientkapitel mit immer neuen Varianten des Themas ‚Eintritt ins Vaterhaus‘, nachdem die Reise abgeschlossen sein wird. Zur Erzählzeit des Romans verhält sich diese

Phantasie als fiktives Ereignis der Zukunft; sie etabliert sich daher als Ereignis auf einer zweiten Fiktionsebene des Romans, die die erste Ebene der Reiseerzählung relativiert.

Landschaft wird auch in David Maloufs Roman zum Thema, Landschaft, von der der Ich-Erzähler Ovid sagt, daß sie immer *a created place* (28) sei. In ihr erkenne man die Götter nur, *because you have discovered them there, drawn them up out of your soul's need for them and dreamed them into the landscape to make it shine* (28). Die Landschaft von Tomis [sic] aber ist keine, die solche Träume suggeriert. In ihrer Eiseskälte, in ihren harschen Wintern, an ihren feindseligen schroffen Küsten und in der Einöde der sie umgebenden Steppe muß man die Götter vergeblich suchen. Deshalb widmet David Maloufs exilierter Ovid sein Leben der Entdeckung einer göttlichen Inspiration in seinem Innern. Er sucht sich selbst erneut Lebendigkeit zu verleihen, indem er eine andere Sprache erlernt, eine *barbarous guttural tongue* (20), die an den Dingen orientierte der Bauern und Fischer seines neuen Wohnortes. Und der schafft sich im Wolfsjungen einen Menschen, der als Verkörperung seiner Wünsche, Träume und seiner Erinnerung sowohl die Funktion des Fremden und anderen als auch die von Ovids eigenem, innerem Selbst repräsentiert; er ist die Verkörperung der Sehnsucht nach diesem zusammenhängenden, aber verlorenen Selbst. Der exilierte Römer Ovid kann seine Identität nur aus der Erinnerung heraus konstruieren und muß in einem schmerzvollen Prozeß lernen, im Bewußtsein des Verlustes der alten Werte und Wahrheiten und ohne positiv zu benennende Identität zu leben. Es mag überraschen, ist aber im Sinne seiner Naturauffassung nur konsequent, wenn Malouf dabei einen sehr Goetheanischen Ovid vorführt, einen Dichter, der von Italien schwärmt wie Mignon im *Wilhelm Meister*, von einem Italien der Terrassen, Felder, Obstgärten, Weiden und bewässerten Gärten: *Do you think of Italy — or whatever land it is you now inhabit — as a place given you by the gods, readymade in all its placid beauty?* (28) Ebenso aber tritt der Goetheanische Ovid mit Aktivitäten eines landschaftsgärtnernden Eduard aus den *Wahlverwandschaften* auf die Szene: *It is the earth as we have made it, clearing, grafting, transplanting, carrying seeds from one place to another, following no plan that we could enunciate, but allowing our bellies to lead us, and some other, deeper hunger, till the landscape we have made reveals to us the creatures we long for and must become.* (30) Die sentimentalische Haltung gegenüber Kultur und Geschichte, die hier Ovids Position wie auch das moderne, aufgeklärte Geschichtsdenken schlechthin charakterisieren soll, wird Ovid erst durch seine Begegnung mit der Natur des Wolfsjungen überwinden können. Ovid selbst betätigt sich schließlich als Gärtner (64 ff.), er sät Blumen aus, die ihm das freie Spiel mit Farben und Formen erlauben und ihn nicht allein ins Korsett der Zweckrationalität zwingen, das der einzige Antrieb für die vielfältigen Aktivitäten seiner Mitbewohner in Tomis zu sein scheint. Sie kennen nicht das Spiel, nicht das freie Schweben der Ästhetik,

das Ovid selbst noch in der Tätigkeit eines Fischers, noch beim Knüpfen seiner Netze zu erkennen in der Lage ist.

In ähnlicher Weise, wie Groß' Roman die Topologie der Seele und die traumartige, fließende Bewegung der Kontingenz und des gleichzeitigen Stillstands zu seinen Konstitutionsprinzipien macht, verhält sich auch Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* zu seinem Thema – dem Thema der Metamorphose von Geschichte – in formaler Homologie. Ein quasi metamorphotisches Erzählen, hier formal durch die antike Gattung geprägt und gleichermaßen thematisch entfaltet an Ovids Texten, bestimmt die Struktur des ganzen Romans. Ineinanderblendungen von Orten und Zeiten, Epochen, historischen Miniaturen und Bildern aus der Gegenwart werden in einer narrativen Technik miteinander verknüpft, die sich auch der Narrativik des Films anzunähern versucht. Cyparis, der Liliputaner, kehrt regelmäßig im August in das sommerlich träge antike Tomi zurück, um auf eine Hauswand Filme zu projizieren. Filme, die in der Manier des Hollywoodkinos die antike Mythologie erzählen – zur großen Begeisterung der Bevölkerung. Unter den Zuschauern aber sitzen beispielsweise Echo und Fama, Tereus, Itys, Arachne wie Lycaon: Figuren der Mythologie, die sich selbst als Filmerzählungen wiederfinden, indem sie an den Filmen nichts anderes bestaunen als mythische Erzählungen und damit den mythisch-poetischen, den grundlosen Grund ihrer eigenen Existenz! Aus Überblendungen und Metamorphosen konstruiert Ransmayr den Kosmos von Tomi [sic], eine artifizielle Kontamination aus antiker Mythologie, vertreten durch die Hauptfiguren des Romans mit ihren mythischen Fähigkeiten und Eigenschaften, aus Extrakten verschiedener historischer Epochen wie z. B. antikem und vormodernem Bergbau, traditioneller Landwirtschaft, klassisch-moderner Technologie in Form von elektrischem Strom, Filmprojektor, Epidiaskop, Dampfmaschinen und Motorschiffen und höchst aktuellen Zeitphänomenen wie Flüchtlingsströmen aus autoritären, repressiven Staaten, ökologischen Katastrophen wie erodierendem Gebirge und radikalen Klimaveränderungen. Die Hauptfigur Cotta, auf der Suche nach Naso, dem aus Rom Verbannten, nimmt diese Phänomene wahr und setzt sie auf der Ebene seines Bewußtseins als synchrone, gleichwertige Ereignisse und Elemente seiner Wahrnehmung zusammen. Diese heterogenen Elemente gerinnen schließlich zum Substrat seiner Erfahrung, zu den Ingredienzien seiner Erlebnisse auf der Suche nach dem Verschollenen. Damit kristallisiert sich an der Figur des Cotta die realistische narrative Ebene heraus. Sein Bewußtsein ist die Ebene, auf der Mythos und Logos, Geschichte und Phantasie ihre kategorialen Differenzen verlieren und einander kommensurabel werden, so daß auch das traditionelle Gattungsmuster eines Reiseromans in Ransmayrs Text wirksam bleibt und den Leser bis ans Ende mit der einfachen, aber spannungserzeugenden Frage begleitet: Wird Cotta Naso finden? Lebt Naso noch? – In vergleichbarer Weise halten Maloufs und Groß' Romane die Fragen

aufrecht: Wird Laan sein Ziel erreichen? Trifft er seinen Vater noch lebend? Wird Ovid die Flucht aus Tomi gelingen? Wird er mit Hilfe des Wolfsjungen überleben? Wo bei Martin Groß die potentiell unendlichen Fragen und Wege der Psyche entfaltet und gleichzeitig kontrahiert werden auf einen singulären inneren Punkt, da stellt Ransmayr die Endlosigkeit von Zeit und Raum in der Erfahrung dar als die endlose Möglichkeit ihrer Kombinatorik. Die Kombinatorik bleibt aber nicht beliebig, sie ist präzise strukturiert und niemals willkürlich, und so kann sie schließlich ein Gesicht zeigen, eine Physiognomie annehmen, so wie Nasos Physiognomie, die seinen Namen bildet, als figuratives Leitmotiv der Suche Cottas fungiert. Es ist schließlich die Physiognomie der Geschichte, im Sinne von Historie, aus der bestimmte Züge lesbar werden. Cottas Suche nach Ovid kann man mit demselben Recht als Lesung in der Physiognomie der Geschichte wahrnehmen, mit dem man ihn als Collage, als Zitatenschatz abendländischer Dichtung oder als neue und intrikate Variante der langen Tradition der Antike-Rezeption lesen mag. Ransmayr bringt erneut eine Dichtungstechnik zur Anwendung, die ihre prägnanteste Charakteristik bereits in Novalis' und Friedrich Schlegels frühromantischen Fragmenten zur philosophischen Ästhetik gefunden hat. Die kombinatorische Ästhetik des Spiels und der Arabeske lebt bei Ransmayr auf zu einer neuen Form, die in der Offenbarkeit ihrer darstellerischen Mittel, ihrer Poetik Aussagen trifft, die, selber als Inhalt des Erzählten fungierend, das Erzählte gleichzeitig strukturieren und bestimmen.

Roman Jakobson beschreibt eine derartige Poetik folgendermaßen<sup>2</sup>: „Der Autor deckt mitunter seine Poetik klar auf, er stellt sie aber egozentrisch der gesamten Kunst gleich. Er glaubt nicht an die Möglichkeit einer wahrhaftigen epischen Einstellung der Kunst auf die Außenwelt — er ist überzeugt, daß echte Kunstwerke, von allem möglichen erzählend, in Wirklichkeit von ihrer Geburt erzählen.“ Dies läßt sich unschwer als Kommentar und Illustration des erzählerischen Gestus von Ransmayr auffassen (obwohl der Kommentar ursprünglich auf Pasternak gemünzt war). Die Geburt der letzten Welt, also unserer Welt, liegt — selbstverständlich — in ihrer Geschichte, doch damit ist, folgt man Ransmayr, noch nichts gesagt. Solange nicht, bis man beginnt, die Geschichte selber ihre Aussagen machen zu lassen, indem man sie als Kunstwerk neu konstruiert. Wenn Jakobson im Anschluß an die eben zitierte Passage unter den metonymischen Wegen, die eine Erzählung nehmen kann, den „von räumlichen Beziehungen zu zeitlichen und umgekehrt“<sup>3</sup> nennt, dann beschreibt er mit dem metonymischen Weg den zentralen Aspekt, der Ransmayrs wie auch Groß' und Maloufs Roman über die thematischen und

<sup>2</sup> Roman Jakobson: *Poetik*, Frankfurt/M. 1979, 199.

<sup>3</sup> Ebd. 200.



darstellerischen Varianten hinweg miteinander verbindet. Bei Ransmayr erscheint die Metamorphose als Weg der Geschichte, denn in ihr – und das ist banal – unterliegt alles der Veränderung, und in ihr – das ist hingegen nicht banal – prägen Zeit und Raum als unabdingbar notwendige Konstituenten der Wahrnehmung erst nach ihrer Auflösung ein neues Bild. Hier ist es die Physiognomie der Geschichte, dort die Topologie der Psyche oder die physiognomische, also quasi topologische Kontur des verloren geglaubten Selbst. In allen drei Romanen müssen sich Raum-Zeitgefüge auflösen und sich zu Psyche, zu Identität, zu historischen Fragmenten in ein neues Verhältnis setzen. Das Raum-Zeitgefüge und die anderen *topoi* der Erzählung durchdringen sich gegenseitig neu und zeigen damit, daß erstere wohl notwendige, aber nicht hinreichende Konstituenten eines Geschichtsbildes sind. Denn ein Raum-Zeit-Kontinuum würde nicht zur Projektionsfläche einer mit sich nicht mehr identischen Psyche, einer verlorenen Identität taugen. Erst nachdem Raum und Zeit aufgelöst, neu interpretiert und zusammengesetzt, mit Phantasie bearbeitet sind, wird es möglich, sie zu Interpretanden der Geschichte, der Psyche, des Selbst zu machen.

David Maloufs Roman über den exilierten Ovid in Tomis ist ein Roman über die Dekomposition der römischen Identität Ovids und über den Wiedergewinn seines neuen Verhältnisses zum Problem von Identität und Selbstbewußtsein. In Rom wußte Ovid, wer er war, wie es jeder von ihm wußte: Seine Identität bestimmte sich aus seinen Lebensumständen, die seinem Selbstbewußtsein entsprachen. Denn Ovids Identitätssatz lautete: *I am a Roman and a poet.* (44) Im Exil hat dieser Satz seine Aussagekraft, ja seine Wahrheit verloren. Denn beide Bestimmungen treffen schon im Augenblick seiner Ankunft in Tomis nicht mehr zu, beide sind nur noch als Erinnerung wahr. Malouf wandelt die Figur des Ovid zu einer Verkörperung der Unmöglichkeit von Identität, läßt ihn sich auflösen in der fremden Umgebung, der fremden Sprache, die für den römischen Schriftsteller keine Namensfunktion mehr hat und folglich ebenfalls keine Wahrheiten mehr formulieren kann. Ovid verausgabt sich an eine fremde, barbarische Kultur, indem er in ihr leben und ihre Riten und Gebräuche teilen muß, die er sich aber nicht zu seinen eigenen machen kann. Malouf erzählt konventionell, chronologisch; und mit Hilfe von Rückblenden zieht er die Erinnerungsschleifen des Ovidischen Bewußtseins an die Zeit des Lebens in Rom, an den Beginn seines Exils, dessen Beginn sogar mitten in Ovids römisches Leben vorverlegt wird. Das Exil beginnt in Ovids Erinnerung bereits, als er sich weigert, Augustus den Tribut seiner Verehrung zu zollen. Ovid, der seinen eigenen Untergang und den seiner Familie verschuldet, indem er es ablehnt, Sänger des Herrscherlobs zu sein, erinnert diese Schuld und verarbeitet sie, indem er die Grenzen dessen, was ihm fremd ist, immer weiter hinausschiebt, allmähliche Übergänge schafft zwischen seinem Ich, das zum Nicht-Ich im Sinne des

Ausgangspunktes — *I am a Roman and a poet* — wird. Im Unterschied zu Ransmayr führt Malouf Ovids *Metamorphosen* nur thematisch an, demonstriert sie als eine dichterische Gattung, die Ovid prägt — im transitiven und intransitiven Sinne. Malouf gewinnt diesem Begriff aber keine Darstellungsprinzipien seiner Dichtung ab, läßt ihn nicht, wie Ransmayr, quasi metamorphotisch den Text von innen heraus bestimmen und umformen. *We have only to conceive of the possibility*, sagt Ovid, als er zum zweiten Mal dem Wolfsjungen begegnet ist, ihn aber nicht als Person, sondern lediglich Personifikation seines Wunsches, seiner Erinnerung und damit als Teil seiner psychischen Realität kennengelernt hat, *and somehow the spirit works in us to make it actual. This is the true meaning of transformation. This is the real metamorphosis. Our further selves are contained within us, as the leaves and blossoms are in the tree.* (64) Die Metamorphose vollzieht sich mit Ovid selbst, sein Ich wandelt sich durch die Berührung mit dem Fremden, durch die Erfahrung der Grenze, an der alte Wertmaßstäbe, Selbstverständlichkeiten des Lebens und Glaubens, der Sprache und der Kultur schlechthin zerbrechen. Der Wolfsjunge fungiert dabei als Katalysator eines Veränderungsprozesses, und schließlich wandelt sich das unglückliche, das triste Bewußtsein des Ovid — Verfassers der *Tristia* — in das offen fließende Bewußtsein des Künstlers, der keine Grenze kennt außer der seiner Phantasie und der Natur. Nicht ohne Pathos läßt Malouf ihn sagen: *We are free to transcend ourselves. If we have the imagination for it.* (67) Beide, Natur und Phantasie, begegnen ihm, zu einer Person verschmolzen, in der Gestalt des Wolfsjungen. Es ist daher nur konsequent, wenn am Ende des Romans der Wolfsjunge menschliche, kultivierte Züge annimmt, ohne jedoch seinen innigen Bezug zur Natur aufzugeben. Er bringt seinerseits Ovid dazu, die Grenzen seiner bisherigen Welt, seiner Sprache und Vorstellungen, auch die Grenzen zur Natur als fremder, getrennter, zu überwinden, sowie er den bisher unpassierbaren Grenzfluß Ister überschreitet. Die Überschreitung, Transzendenz, nicht als bloße Idee zu sehen, sondern als Schritt zur Natur hin zu leben, ist Quintessenz dessen, was er vom Wolfsjungen lernt. Am Schluß des Romans, in dem Ovid in einer Art Metamorphose seinen langsamen Tod als Eingehen in die Natur beschreibt, während er allmählich von der Erde und den Pflanzen aufgenommen wird, sind die konventionellen Grenzen seiner lateinischen Kultur wie auch Grundannahmen des abendländischen Denkens endgültig verlassen. Zu dem Ort des Eingehens in die Natur zu kommen wird für Ovid möglich, nachdem er seine kultivierte, kulturierte, praktische wie ästhetische Weise der Auseinandersetzung mit der Natur hinter sich gelassen hat. Es ist, als erreiche er unter der Anleitung und Fürsorge des Wolfsjungen die Fähigkeit, Kants apriorische Synthesis der Erkenntnis nun praktisch zu leisten, also eine Unmöglichkeit des transzendentalen Denkens sinnlich-anschaulich vorzuführen. Der *topos* der Metamorphose wird an dieser Stelle auch bei Malouf zum Leitbegriff der poetischen Bewegung, und am Ende des Romans

verfließen Ort und Zeit und gehen ineinander wie im Bewußtsein Ovids vollkommen auf. *I lie down to sleep, and wonder if, in the looseness of the sleep, I mightn't strike down roots along all the length of my body, and as I enter the first dream, almost feel it begin to happen, feel my individual pores open to the individual grains of the earth, as the interchange begins. When I wake I am entirely reconciled to the process.* (147) Ovid, der im Begriff ist, sein Bewußtsein wie seinen Körper an die Natur zu verlieren, löst seine Konturen auf: *It is summer. It is spring. I am immeasurably, unbearably happy. I am three years old. I am sixty. I am six. I am there.* (152) Daß Malouf hier die Tradition des abendländischen Denkens radikal in Frage stellt, macht der Tod seiner Ovid-Figur deutlich. Denn eine neue Erkenntnis der Natur, ein unentfremdetes Naturverhältnis, läßt sich für ihn nicht ohne den hohen Preis — das Ende eben dieser kulturellen und philosophischen Tradition des Identitätsdenkens — herstellen.

Auch Martin Groß' heimwärts wandernder Laan läßt sich im Schlußkapitel des Romans von einem Kind, von Jacob, übers kalte und regnerische Muchtar-Gebirge führen. Jacob wird immer jünger, immer kleiner, je näher die Wanderer ihrem Ziel kommen. In dem Maße, wie die Annäherung ans Ziel die poetische Bewegung des Romans verlangsamt und schließlich zum Stillstand bringt, verliert das Kind seine Notwendigkeit, seine Substanz. Das Ankommen gestaltet sich jedoch bei Groß weder als Weg zurück in ein mythisches Naturverhältnis, wie Malouf es nahelegt, noch teilt er Ransmayrs Perspektive der poetischen Relativierung von Geschichte. In *Die letzte Welt* zerrinnt Geschichte zu der ihres Verfalls, und der poetischen Kombinatorik bleibt nur die Spurensuche, die physiognomische Interpretation eines Geschichtsbildes, das als unvollständiges Mosaik aus Logos und Mythos nur noch Fragmentarisches zu erkennen gibt. Im Fremdesten, im Unentschlüsselbaren der Menschen und Landschaften, die er nicht verstand, auf Wegen, die er nicht zu gehen beabsichtigt hatte, erkannte hingegen Laan das ihm Nächste, nämlich seine eigene Ungewißheit, die unausweichliche Triebkraft seiner inneren Probleme. Am Ende des Romans kulminieren Fremdes und Vertrautes, verwandelt sich — in einer letzten metamorphotischen Bewegung des Textes — die psychische Topologie wieder zurück in die Topographie der Oberfläche: Ein Reisebus wird Laan und den geschrumpften Jacob vom Ausflugslokal bald ans Ziel befördern, und der erste Mensch, den sie dort treffen, spricht Englisch und sagt, daß er *from Germany* komme. An diesem Punkt, seinem Endpunkt, verläßt Martin Groß' Roman die metonymische Konstruktion, er springt heraus aus dem so sorgsam entfalteten Bezugsgeflecht von Ort und *topos* der Seele. Das Unbewußte, das Laan trieb, hat seine Kraft verloren, weil es durchgearbeitet worden ist; der Roman der Reise ist seine Darstellung. Die psychologisch reale, traumbedingte Phantasiezeit bricht zusammen, und die verschiedenen metonymischen Bezüge kollidie-

ren in einem Punkt, dem Punkt, an dem nichts mehr zu sagen ist. Jacob, dieses Kind der reinen Poesie, schläft.

Wagt man, trotz allem, einen geschichtsphilosophischen Blick auf diese drei Romane, die doch die geschichtsphilosophische Perspektive verneinen, dann erscheint David Maloufs Roman als der zurückhaltendste in dieser Verneinung. Denn die Geschichte als Historie ist bei ihm nur im Rahmen von Ovids Biographie zu einem Ende gekommen. Mit den Mitteln der Reflexion von Kultur und Geschichte führt Maloufs Ovid aber genau jene persönliche Geschichte noch fort, auch wenn sie am Schluß eine andere Kategorie erlangt, nämlich in der Verschmelzung mit der Natur aufgeht. Die persönliche Geschichte enthält sich lediglich der Aussage über die große, die überindividuelle Historie. Alle drei Texte machen deutlich, daß der Sinn der Poesie nicht in der Abkehr von der Geschichte und auch nicht in ihrer „postmodernen“, zitierenden Wiederholung liegen kann, sondern daß die Poesie aufgrund ihres konstruierenden Charakters und ihrer eigenen Darstellungsweise immer wieder am Anfang steht: Jede Perspektive, jede mythische, antike, tradierte, zitierte, palimpsestartige, intertextuelle Position muß sie sich neu erobern, indem sie sie wieder, noch einmal, erneut darstellt. Ein Ende der Geschichte ist selbst dort aus Ransmayrs physiognomischen Geschichtszitaten nicht zu lesen, wo er dieses Ende zum Thema macht. Der Text selbst verwehrt eine abschließende, auf ein Ende ebenso wie auf einen Ursprungspunkt hin orientierte Haltung schon durch seine Darstellung, durch seine literarische, fiktive Verfassung. In diesem Sinne ist Poesie immer noch unendlich, wie es die Frühromantiker betonten. Leider wird dabei aber auch deutlich, in welcher Weise sie in ihren Grenzen gefangen bleibt, denn was sie unmöglich erreichen kann, ist Universalität — in der Frühromantik unverzichtbare Partnerin der Universalpoetik. Die Aussage der Poesie bleibt stets das Partikulare, das Individuelle.